

GN 54675

ETHNIZITÄT UND GESCHLECHT

(Post-)Koloniale Verhandlungen in
Geschichte, Kunst und Medien

Herausgegeben vom Graduiertenkoll
Identität und Differenz



2005

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft
und des Ministeriums für Wissenschaft, Weiterbildung, Forschung
und Kultur des Landes Rheinland-Pfalz



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:

Denkmal II: Eitelkeit, 1926 von Hannah Höch.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2005

© 2005 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln
Tel. (0221) 913 90-0, Fax (0221) 913 90-11
info@boehlau.de

Satz: Peter Kniesche Mediendesign, Tönisvorst
Druck und Bindung: MVR-Druck GmbH, Brühl
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier.
Printed in Germany

ISBN 3-412-27005-9

K 2006-46979

INHALT

VIKTORIA SCHMIDT-LINSENHOFF

Vorwort	1
---------------	---

DENISE DAUM, ANDREA GEIER, IULIA-KARIN PATRUT UND KEA WIENAND

Einleitung	3
------------------	---

Kolonialisierungsprozesse und ihre Geschichte(n)

MAIKE CHRISTADLER

Mutter und Kind. Eine Bildchiffre im (post)kolonialen Diskurs	21
---	----

MICHAEL WEIDERT

Zur Genealogie missionarischer Macht.

Das Beispiel der katholischen Kolonialmissionen in Deutsch-Ostafrika	35
--	----

NINA MÖLLERS

„Heaven's Last, Worst Gift to White Men“ – Die ‚rassengemischte‘ Frau
im New Orleans des 19. Jahrhunderts

57

SILKE FÖRSCHLER

Die orientalische Frau aus der hellen Kammer. Zur kolonialen Postkarte	77
--	----

GEORGE GUȚU

(De-)Konstruktion des Mythos von der Randliteratur – Selbstaussagen

Bukowiner Autorinnen und Autoren	95
--	----

Von ‚weißen‘ und ‚anderen‘ Männern

CLAUDIA BRUNS

„Die eigenartige Thätigkeit des Mannes bei der Gesellschaftsbildung ...“ –
Heinrich Schurtz' ethnologische Perspektiven auf das

Geschlechterverhältnis um 1900	115
--------------------------------------	-----

SANDRA MAß	
„Wir sind zu allem entschlossen: Zur Vernichtung dieser schwarzen Halbmenschen.“ Gewalt, Rassismus und Männlichkeit in der deutschen Kriegspropaganda, 1914–1940	137
BERND ELZER	
Von Machos, Memmen und anderen Männern: Männlichkeiten und Alteritäten in George Stevens’ Film-Epos <i>Giant</i> (1956)	151
KERSTIN SCHANKWEILER	
Künstlermythos und kulturelle Differenz. Selbstverständnis und Projektion am Beispiel von Georges Adéagbo	175
Kulturelle Identität(en) zwischen Text und Performanz	
IULIA-KARIN PATRUT	
„Transfiguration“ und Gewalt in Paul Celans Prosagedicht „Am nächsten Tag sollten die Deportationen beginnen ...“	195
RUTH KERSTING	
Essays im Vergleich: Botho Strauß’ „Anschwellender Bocksgesang“ und Yoko Tawadas <i>Verwandlungen</i>	211
MICHIKO MAE	
„Äußere Fremde“ – „innere Fremde“: Zur kulturellen Identität der in Japan lebenden KoreanerInnen im Gender-Ethnien-Verhältnis	227
KRISTINA IWATA-WEICKGENANT	
Zwischen Assimilation und Subversion? Inszenierungen von Identität in autobiographischen Werken Yû Miris	245
LIESBETH MINNAARD	
Hafid Bouazzas fliegender Teppich. Die Imagination eines niederländischen Arkadiens	263

(Neu-)Verhandlungen von Alterität

BARBARA GEILHORN

Frauen auf dem Weg zur Bühne. Modernisierungstendenzen im japanischen Theater	281
---	-----

IRIS EDENHEISER

„The Savage Laughs Back“: Das Ludisch-Komische im Umgang mit dem Anderen. Ethnographische Beispiele aus dem Amazonastiefland	299
--	-----

CHRISTINA SCHOCH

Adaptionen des ‚Anderen‘. Inszenierungen von ‚nicht-weißen‘ Darstellern in populären Musikvideos ‚weißer‘ Interpreten	313
---	-----

DORIS MOSBACH

Was macht Bilder politisch inkorrekt?	
Vom Umgang mit Bildern ethnischer Minoritäten in der deutschen und US-amerikanischen Populärkultur	333

ANGELIKA BARTL

Politische Subjektivität. Feministische Perspektiven im Dokumentarischen am Beispiel von <i>Hot Water – de l'eau chaude</i>	351
---	-----

AutorInnen	371
------------------	-----

MUTTER UND KIND. EINE BILDCHIFFRE IM (POST)KOLONIALEN DISKURS

In savage countries, [women's proper behavior] consists mostly in performing the tasks of labour assigned to them; in yielding the most abject of submission to their husbands; and taking proper care of the children they have by them. [...] In Europe it is more unlimited; it consists in good-nature, sensibility, delicacy, chastity, the domestic virtues, and thousand other qualities; which, when joined to a competent share of beauty and female softness, are almost sufficient to soothe the most rugged nature, and change the cruellest temper into gentleness and humanity (Alexander ³1782: I, 254).

In William Alexanders „History of Women“ (1782) sind es Frauen, die aus einem Zusammenschluss von Menschen eine Gesellschaft machen und ‚Zivilisation‘ ermöglichen. Sie verfeinern die Sitten, leiten zur Überwindung von Grausamkeit und der Verbreitung von menschlicher Milde an. Doch nicht alle Frauen sind fähig, diese ‚Zivilisierung‘ zu vollbringen: ‚Wilde‘ sind ihren Männern gänzlich unterworfen, müssen schwer arbeiten und für ihre Kinder sorgen. Nur europäische Frauen verfügen über die Muße, eine Gesellschaft zu ‚zivilisieren‘ – und das ausschließlich aufgrund von Eigenschaften, die ihnen ‚von Natur‘ zufallen.

Der Kolonialdiskurs des 18. Jahrhunderts schreibt den weißen, europäischen, ‚eigenen‘ Frauen zivilisatorische Eigenschaften zu, die ihr diametrales Gegenüber in den ‚Anderen‘ der Kolonien haben. Dabei entsteht das Bild einer häuslichen, mütterlichen (Ehe-)Frau, das in scharfem Kontrast zu den Frauen indigener Gesellschaften steht, die als ‚Sklavinnen‘ ihrer Männer vorgestellt werden. Diese Differenzierung folgt der Logik einer Vorstellung, nach der die Geschichte der Menschheit in vier Phasen eingeteilt war und das Geschlechterverhältnis als Spiegel der gesellschaftlichen Entwicklung gelesen wurde. Nach John Millars „The Origin of the Distinction of Ranks“ (1771) wurden Frauen in den Urgesellschaften gekauft und verkauft, mussten hart arbeiten und waren ihren Männern unterworfen. Die gesellschaftliche Entwicklung habe eine ständige Verfeinerung der Sitten zur Folge, die eine zunehmende Bewunderung und Verehrung von Frauen nach sich ziehe, bis schließlich im 18. Jahrhundert der Status von Frauen den Grad der ‚Zivilisation‘ einer Gesellschaft markiere (Nussbaum 1995: 13). Mit Hilfe dieses Modells konnte über die Darstellung indigener Frauen als ‚Arbeitstiere‘ eine generelle gesellschaftliche ‚Unterentwicklung‘ konstruiert werden, die Teil eines Diskurses ist, der die Sklaverei legitimiert.¹

1 Die Konstruktion des Verhältnisses von europäischen und indigenen Frauen spiegelt die Sklavenhaltergesellschaft wider: Die Repräsentation der indigenen Frauen als ‚Lasttiere‘ (Beispiel ihrer Männer ist die exakte Übertragung der Beziehung von Sklavenhaltern zu ihren Sklaven.

Im Folgenden werde ich Bilder von Müttern mit Säuglingen analysieren, die im Kontext der Kolonisierung entstanden sind. Sie greifen eine traditionelle (christliche) Ikonographie auf, modifizieren und reinszenieren sie über lange Zeiträume. Diese Mütter-Bilder, die das europäische Imaginaire nachdrücklich geprägt haben, visualisieren über die Repräsentation einer Frau mit Kind Vorstellungen von ‚Zivilisation‘ und ‚gender‘.² Ethnische und geschlechtliche Differenz werden im Bild der indigenen Mutter ineinander geschrieben, um Vorstellungen von ‚anderen‘ Gesellschaften zu konstruieren, die jedoch Wünsche, Bedürfnisse und Ängste der ‚eigenen‘ Gesellschaften reflektieren und regulieren. Der ‚koloniale Blick‘ nutzt eine weit zurück reichende Bildgeschichte, die er transformiert und in verschiedenen Medien und Kontexten immer aufs Neue aktiviert. Ich werde nach der Funktionalisierung der Mütter-Bilder fragen, nach den Modifikationen und Transformationen dieser Bilder und nach der Bedeutung dieser Veränderungen. Dabei soll nicht (nur) die Übernahme eines bestimmten Bildmotivs dokumentiert werden. Vielmehr ist es mein Anliegen, die Entwicklung eines Blickes zu rekonstruieren, der nur in Ausschnitten sieht und gemäß eingeübter Wahrnehmungsmechanismen funktioniert. Denn das immerwährende Tradieren von bestimmten Motiven prägt die Wahrnehmung schon vor dem Blicken. Die sich in dieser Weise fortschreibenden Motive verfestigen sich zu ‚natürlichen‘ Eindrücken, die ihre historische Konstruiertheit verschleiern. Diese einmal geprägten Bilder funktionieren als Chiffren, die ihre Kontexte und Medien verändern können und mit ihnen auch ihre Bedeutungen, die für die jeweiligen Inszenierungen neu analysiert werden müssen. Bilder erhalten so einerseits ein ‚Eigenleben‘ (Mason 2001), das sie in verschiedenen Zusammenhängen einsetzbar macht, andererseits behalten sie Reste ihrer Bedeutungsaufloadungen, die sie mit sich transportieren und die ihre Verwendungen im kollektiven Gedächtnis sichtbar machen können (vgl. Warburg 1998).

Ursprungsmythen

Bereits auf den ersten Bildern, die in Europa die Entdeckung Amerikas und seiner unbekannten Bewohner visualisierten, finden sich Mütter, die ihre Kinder stillen (Abb. 1). Zusammen mit anderen Figuren illustrieren sie Szenen gesellschaftlichen Lebens, die meist auch Hinweise auf Wohnformen und Ernährungsgewohnheiten enthalten.³ Diese Repräsentationen von menschlichem Sozialleben greifen auf die

2 Mütter-Bilder sind in der Kunstgeschichte leider sehr unzureichend bearbeitet (vgl. Möhrmann 1996). Siehe jedoch Thiemann/Kaiser (2004).

3 So zeigt das Augsburger Flugblatt „Dise figur anzaigt uns das volck und insel“ (1505) eine Mutter mit Kindern unter einem Dach, unter dem außerdem weitere Figuren sitzen, von denen eine isst, andere sich küssen. Über einem Feuer rösten menschliche Gliedmaßen.

europäischen Bilder der Urfamilie zurück, die zur Illustration von Vorstellungen der eigenen Vergangenheit dienten. Die Bilder der ‚wilden Familie‘ befriedigten schon vor dem Entdeckungsdiskurs einen utopisch-zivilisationskritischen sowie einen Alteritäts-Anspruch und wurden nur leicht modifiziert auf die

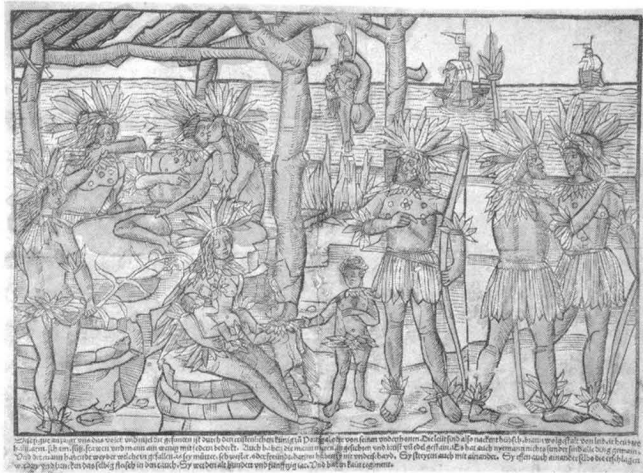


Abb. 1: „Dise figur anzaigt uns das volck und insel ...“ (1505)

neu entdeckten Ethnien übertragen (Frübis 1995). Über sie konnten historische Entwicklung und nostalgische Verklärung ins Bild gesetzt werden, oft in Anlehnung an die Ikonographie der christlichen Heilsgeschichte. So werden Darstellungen von Adam und Eva assimiliert, sowohl Szenen nach der Vertreibung aus dem Paradies, die das Ureltern-Paar bei der Arbeit zeigen, als auch Szenen, die die paradiesischen Zustände vor dem Sündenfall aufgreifen. Damit formulieren die Bilder der Urfamilie gleichzeitig die nostalgische Erinnerung an das ‚Goldene Zeitalter‘ der antiken Historiographie, und sie gemahnen an die Ursünde und den Fall der Menschheit aus der Gnade Gottes. In den Bildfindungen des Entdeckungsdiskurses ist der Moment der barbarischen Wildheit meist im Hinweis auf die angebliche Anthropophagie der Indianer enthalten. So sitzt z. B. in der Illustration zu Vespuccis „Mundus novus“ die Mutter mit ihrem Kind im Vordergrund,



Abb. 2: Indianische Familie (ca. 1520)

‚Draußen‘ markieren bewaffnete ‚Indianer‘ als Jäger den männlichen Beitrag zur gesellschaftlichen Reproduktion. Damit sind zahlreiche Elemente, die die europäische Gesellschaft charakterisieren, für die zeitgenössischen Betrachter des Bildes vereint (Frübis 1995: 30).

während im Hintergrund ein Menschenkopf und ein Bein über dem Feuer grillen (Abb. 2).

Das Bild der Mutter mit ihrem Säugling umfasst so einerseits die positive Konnotation eines glückseligen Urzustandes, der eine segensreiche Zivilisationsgeschichte verspricht, wie andererseits die Drohung eines chaotischen Beginns der ‚wilden‘ Zeiten, in den die ‚Zivilisation‘ stets zurück fallen kann. Es steht als Chiffre für einen Beginn in der Menschheitsgeschichte, der das Versprechen einer zivilisatorischen Entwicklung enthält, aber gleichzeitig dessen Prekarität demonstriert. Die ihr Kind stillende Mutter ist für diese Doppelsemantisierung ein perfektes Zeichen: Sie ist aufgrund ihrer biologischen Reproduktionsfähigkeit mit der ‚Natur‘ verbunden, als Frau ist ihr außerdem eine sexuelle Triebhaftigkeit unterstellt. Damit verkörpert sie Anteile einer ‚tierischen‘ Wildheit. Aber sie ist auch die Urzelle der menschlichen Familie, die sorgende Mutter, die als Zeichen des Beginns von ‚Zivilisation‘ eine positive Entwicklung der Menschheitsgeschichte symbolisiert. Als solche hat sie in Europa das Christentum konzipiert, für das die Mutter-Kind-Dichotomie einer der Gründungsmythen ist. Die Fleischwerdung Gottes bedient sich – ganz aristotelisch – des Frauenkörpers als ‚Gefäß‘, es ist das Wort Gottes, das den Frauenkörper befruchtet, denn dieser ist ‚leer‘, bevor es zur ‚Zeugung‘ kommt, ein unbeschriebenes Blatt, in das die Erlösungsgeschichte eingeschrieben werden kann. Die Genealogie ist über die Ureltern-Geschichte gewährleistet, die Maria als neue Eva konstruiert, sie jedoch als Jungfrau empfangen und damit den Sündenfall überwinden lässt. Die Mutter-Kind-Figuration enthält im christlichen Kontext in nucleo die gesamte Heilsgeschichte und symbolisiert den Beginn der Erlösung im Glauben.

Im achten Band der America-Serie aus der Werkstatt de Bry (1599) findet sich eine prägnante Formulierung dieses Bildes der Urfamilie (Abb. 3): Mutter



Abb. 3: Wie der Oberste Thomas Candisch an ein Ort kommt / da ihm die Indianer Holz und frisch Wasser zutragen ... (1599)

und Kind sind Teil einer Personengruppe, die unter einem schrägen Dach Platz gefunden hat. Die Darstellung des Daches rekurriert auf die europäische Tradition der Urhütte, wie sie in den Schriften der Architekturgeschichte als eine der einfachsten und ursprünglichsten Bauformen beschrieben wird. Sie steht am Anfang des zivilisatorischen Fortschritts der Menschheitsgeschichte, der sich unter anderem in der immer raffinierteren Technologie des Wohnungsbaus niederschlägt (Gaus

1971: 7–30)⁴ (Abb. 4). Dieser Stich, der in der America-Serie einer unter vielen ist und für heutige Betrachter nicht besonders interessant zu sein scheint, erlebt in der Folge eine erstaunliche Rezeption und wird in nicht wenige Kompendien übernommen, die im 18. Jahrhundert die Entdeckergeschichten neu aufliegen. Für ihre Illustrationen greifen sie meist auf die America-Serie als ein wichtiges Bilderarchiv zurück. Eine dieser Reisesammlungen ist die in den 1730er Jahren von Pieter van

der Aa, einem protestantischen Leidener Verleger, herausgegebene „Galérie agréable du monde“ (1730), die in 66 Folio-Bänden eine visuelle Weltreise zur Verfügung stellt (Hoftijzer 1999). In den letzten Bänden werden auch die ‚fremden‘ Völker mit Bildern vorgestellt, die zu einem großen Teil aus dem de Bry’schen Repertoire stammen. Die meisten Stiche nehmen zu viert eine Doppelseite ein (allerdings jedes mit einem eigenen Rahmen), einige wenige jedoch finden sich als einzelne auf einer Doppelseite; eines davon ist die Urhütte mit Familie. Sie ist mit aufwändigen Rahmungen versehen, die das Bild als Bühnen-Inszenierung für den Blick der Betrachtenden freigeben (Abb. 5). Auf dem Stich bei de Bry sind Mutter und Kind verschattet gezeigt, der Stecher van der Aas dagegen exponiert die Mutter dem Betrachterblick, wie sie dabei ist, ihren Säugling an die Brust zu legen. Im Bild der Mutter kann auf diese Weise das Bild der Urfamilie evoziert und das voyeuristische Begehren des Bild-Reisenden befriedigt werden.



Abb. 4: Der erste Hüttenbau (ca. 1440–1469)

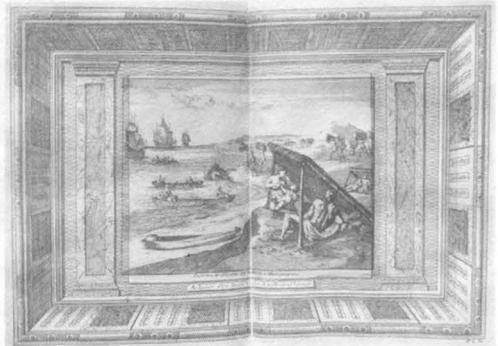


Abb. 5: Casernes et navires des Indiens à Moremoro (1730)

4 Gemäß der antiken Historiographie verläuft die Entwicklung der Menschheitsgeschichte von der Zähmung des Feuers über den Erwerb der Sprache, der Errichtung von Behausungen, der Gründung der Familie und der Haltung von Haustieren bis zu technischen Erfindungen (Panofsky 1939: 41–44).

Während auf beiden Stichen die Familienszene zwar im Vordergrund des Blattes situiert ist, spielt sie dennoch in einer weiten Küstenlandschaft und ist von anderen Handlungen umgeben. So sind weitere ‚Indianer‘ zu sehen, die Holz transportieren oder in ihren Kanus Kalebassen haben, mit denen sie Thomas Cavendish, dessen Schiffe im Hintergrund ankern, mit frischem Wasser versorgen (was in der de Bry-Ausgabe dem erläuternden Text zu entnehmen ist). Die Szene ist also in eine Bilderzählung eingebunden, die einerseits einen Moment der Reise Cavendishs wiedergibt und andererseits Gepflogenheiten der Eingeborenen porträtiert. In der „Galérie agréable“ dagegen machen der Rahmen, ebenso wie das Fehlen eines erläuternden Textes, den Stich zu einem selbstreferentiellen *Bild*. Es handelt sich nicht länger um die Illustration eines Textes, sondern um ein Bild, das seine Betrachter in angenehmer („agréable“) Weise unterhalten soll. Der informative Gehalt der Darstellung ist auf die wahrnehmungsprägende Urfamilien-Ikonographie reduziert, die hier in ihrer idyllischen Facette zwar Primitivität konnotiert, aber gleichzeitig Vorstellungen der ‚Edlen Wilden‘ transportiert.



Abb. 6: Le captif des Antis (1723)

Wie brüchig diese friedvolle Vision ist, macht eine andere Konstellation des Mutter-Kind-Bildes deutlich: In Bernard Picarts „Cérémonies et Coutumes“ ist eine Szene ins Bild gesetzt, die kaum drastischer sein könnte (1723: 198) (Abb. 6). Die ‚Antis‘, Indigene Perus, werden beim Foltern und anschließenden Töten eines Gefangenen gezeigt. Der Stich präsentiert einen an-

thropophagen Festschmaus, dessen Höhepunkt das Verhalten der dargestellten Mütter ist: Sie streichen das Blut des Gefangenen auf ihre Brüste, um anschließend ihre Kinder zu stillen.⁵ Dieser barbarische Exzess ist in ein Bild gebracht,

⁵ „Les Antis, [...] hommes, femmes et enfans se teignoient du sang de ces malheureux et les mangeoient tout en vie. Les femmes se frotoient de leur sang le bout des mammelles, et donnoient ensuite à teter à leurs enfans le sang de leurs ennemis mêlé au lait dont la nature

das auf der Folie der frühen Repräsentationen von Menschenfresserei modelliert ist.⁶ Doch die stillenden Mütter sind eine Hinzufügung Picarts. Sie signifizieren das völlig ‚Andere‘, das barbarische Gegenstück zur idyllischen Version der Urfamilie. Und dennoch rufen die Mütter in Picarts Stich bei weitem nicht nur Ekel hervor: Sie sind als klassische Schönheiten gegeben, und ihre Nacktheit ist sowohl von vorne als auch von hinten zur Schau gestellt. Sie befriedigen die Schaulust des Betrachters, der sich an ihren Körpern ergötzen und am Reiz des Schreckens laben kann. Deutlich als visuelle Lustobjekte konzipiert, enthalten sie dennoch die latente Warnung vor dem Rückfall der ‚Zivilisation‘ in die Barbarei. Die Distanz des europäischen Betrachters angesichts des als ‚ethnographisch‘ suggerierten Bildes bestätigt die Überlegenheit der eigenen Kultur, doch nicht ohne auf ihre Fragilität hinzuweisen.

Das 19. Jahrhundert nun prägt ein Bildmotiv, das die Illustration des Cavendish-Textes aufgreift, aber reduziert: Die Umgebung wird völlig ausgeblendet, der Stich konzentriert sich auf die zentrale Familienszene (Abb. 7). Wiederum unter einem Schrägdach, inmitten von ‚Urwald‘ liegt ein Familienvater in einer Hängematte, neben ihm auf dem Boden sitzt



Les cabanes des Puris

Abb. 7: Hütte der Puris (1820)

eine Frau, die ihrem Kind zugewandt ist. Links neben der ‚Hütte‘ zeigt der Stich einige Gebrauchsgegenstände, vor der Familienszene brennt ein Feuer, davor

les avoit pourvues pour l'entretien des ces petites Creatures“ (Picart 1723: 197 f.). Dt. Übers. [M. C.]: „Die Antis, [...] Männer, Frauen und Kinder färbten ihre Körper mit dem Blut dieser Unglücklichen und aßen sie, während sie noch am Leben waren. Die Frauen strichen sich das Blut auf ihre Brüste und gaben anschließend ihren Säuglingen die Milch, mit der die Natur sie zur Pflege ihrer Kinder ausgestattet hat, mit dem Blut ihrer Feinde vermischt zu trinken.“

6 Am bekanntesten sind die Kupferstiche aus dem dritten Band der America-Serie von Theodor de Bry (Bucher 1977).

liegt zusammengerollt ein Hund. Diese stark romantisierende Auffassung des ‚Anderen‘ (King 1987: 245) wirkt aufgrund ihres minutiösen Detailreichtums und ihrer ‚realistischen‘ Repräsentation für unsere europäischen Sehgewohnheiten völlig ‚natürlich‘. Und doch ist sie eine Projektion unseres Blicks, der aufgrund seiner Vorinformiertheit die Szene mit Bedeutungen aufzuladen im Stande ist. So erkennen wir die Urhütte und die Urfamilie wieder, beide Signifikanten sowohl von Primitivität als auch von Zivilisationsbeginn. Die Mutterfigur mit ihrem Kind ist von vorbildlicher Fürsorglichkeit und voller Mutterliebe – doch der Zeichner fügt ein nackt über dem Feuer schmorendes Tier in die Szene ein, das in merkwürdig menschlicher Haltung sein Schicksal erleidet. Die Idylle der Szene wird

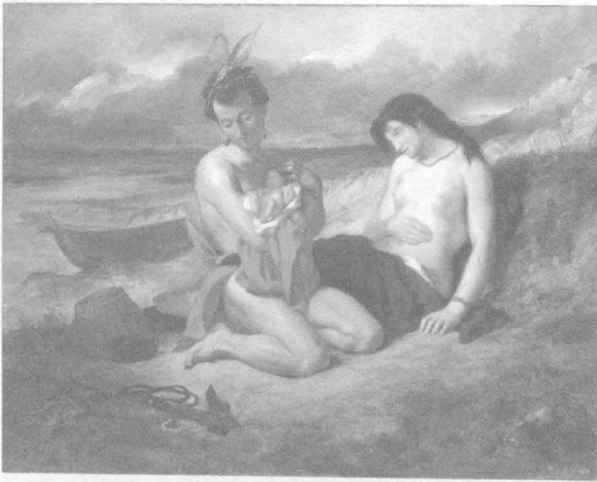


Abb. 8: Eugène Delacroix, *Les Natchez* (1822–35)

gestört, in das Bild sind die Kodierungen der Menschenfresserei eingeschrieben, die bereits in den frühesten Darstellungen das fremde ‚Andere‘ der Urfamilie konnotiert hatten – das wieder gefundene Paradies ist brüchig.

Es geht hier nicht darum, den Stich aus de Bry oder van der Aa als Vorlage für die Illustration in Maximilian von Wieds „Reise nach Brasilien“ zu etablieren.

Vielmehr geht es darum

festzustellen, dass Bildmodelle wahrnehmungsprägend gewirkt haben. Die Bebilderung der frühen Reisekompendien hat zusammen mit anderen gesellschaftsprägenden Diskursen zu einer projektiven Konzeption von Alterität geführt. Das Bildmotiv der Urfamilie vor einer Urhütte entstammt dem visuellen Kontext einer Ikonographie der (christlich-europäischen) Vorstellungen von ‚Zivilisation‘ und ihrer Entwicklung. Unsere Sehgewohnheiten und die mimetische Qualität der Bilder lassen die Darstellungen als ‚authentisch‘ erscheinen. Nur die historische Rekonstruktion ihrer Prägung macht sichtbar, dass in der Bildchiffre der Mutter mit ihrem Säugling die Konnotationen des paradiesischen Ursprungs ebenso aufbewahrt sind wie die Ängste vor dem Rückfall in die Barbarei.

Wie ein Zeichen strukturell die polaren Gegensätze seiner Bedeutung umfasst, wird für den Fall der Urfamilie am Beispiel von Eugène Delacroix’ „Les Natchez“ (1822–35) deutlich (Abb. 8): Ist die Konstellation von Mutter, Kleinkind und Va-

ter gewöhnlich mit ‚Beginn‘ konnotiert, setzt sie Delacroix in diesem Bild als Zeichen des Verlusts. Die letzten Natchez konnten einem Massaker entfliehen, sie bringen sogar noch ein Kind zur Welt und sind dennoch dem Untergang geweiht. Diese extrem kolonialistische Erzählung, die die ‚Anderen‘ zunächst physisch und dann diskursiv ausrottet, ist in Delacroix' Bild nostalgisch verklärt und legitimiert. So wählt er einen engen Bildausschnitt vor dunkel-dräuender Kulisse und fokussiert das Geschehen auf das Paar mit seinem Kind. Die Mutter ist kraftlos, leidend und schön, und es ist der Vater, der den Säugling im Arm hält. In dieser romantisch-anrührenden Geste ist das Bild der Urfamilie als Symbol des Beginns pervertiert: Der in der Kleinkinderpflege aktive Vater ist Antipode der patriarchalen (europäischen) Gesellschaft und konnotiert die ‚andere‘ Ethnie mit der Effeminierung von Maskulinität. Nach Delacroix können die Natchez unter diesen Gegebenheiten nicht überleben: Ihre Geschlechterrollen sind verkehrt und eine ‚Zivilisation‘ verunmöglicht.

Der Blick des Naturforschers

Das Titelblatt der Reisebeschreibung nach Neu-Guinea von Pierre Sonnerat (1706) behandelt das Mutter-mit-Säugling-Motiv aus einer gänzlich anderen Perspektive (Abb. 9). Es zeigt den reisenden Forscher bei der Arbeit ‚am Objekt‘: Mit Zeichenblock und Zeichenstift ausgestattet und von einem Bananenblatt beschattet, ist er in den Anblick seines Interesses vertieft. Während er leicht erhöht Platz genommen hat, sitzt sein Gegenüber auf dem Boden: eine schwarze Mutter mit Kind. Sie ist mit einem Umhang bekleidet, der ihren sonst nackten Körper jedoch keineswegs bedeckt. Vielmehr bietet ihm die Frau mit ihrer Bewegung dem Betrachter des Stiches geradezu zum Anblick dar. Denn der elegant gekleidete europäische Betrachter *im* Bild scheint sich von der Nacktheit seines Gegenübers nicht ablenken zu lassen: Er betrachtet vielmehr den Papagei, den die Frau hochhält. Am unteren Bildrand ist eine ganze Galerie weiterer Studienobjekte zu sehen: exotische Tiere, die ausgestopft, konserviert oder einfach tot sind und als solche Zeichen für die Wis-

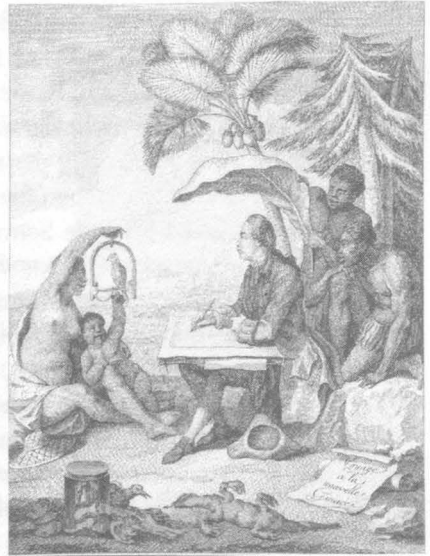


Abb. 9: *Voyage à la nouvelle Guinée* (1706)

senschaft ihres Erforschers, der sie tötet und auf Papier bannt, um sie schließlich zu identifizieren und zu klassifizieren.

Der Stich macht das Bild der Frau mit ihrem Kind in verschiedenen Weisen lesbar. Das Kind markiert sie als sexuell verfügbar, denn es steht für ihre Reproduktionsfähigkeit. Der Papagei unterstreicht diese Lektüreweise, denn als Symbol für die exotische Andersheit der ‚Neuen Welten‘ steht er in seiner verführerischen Schönheit gleichzeitig für sexuelles Begehren.⁷ Und obwohl der zugeknöpft angezogene Forscher ausschließlich in das Studium des Papageis vertieft scheint, stellen die beiden am Boden liegenden Hüte, die ‚offen‘ und ‚geschlossen‘ dargestellt sind, eine sexuell konnotierte Verbindung zwischen den beiden Figuren her. Auch die in Alkohol konservierte Schlange ist nicht ohne Bedeutung direkt unter der Frau platziert: Sie gemahnt an die Versuchung Evas und ist zugleich Zeichen männlich-phallischen Begehrens. Doch konserviert in ihrem Glasgefäß, hat sie ihre Bedrohlichkeit eingebüßt, sie ist der Wissenschaft und der Kunst geopfert. Im Bild der Mutter, die den Papagei hält, sind diese beiden Ebenen vereint: Sie wird einerseits lesbar als ein Objekt des naturwissenschaftlichen Interesses (über die Analogie zu den am unteren Bildrand bereits erfassten Objekten und über die ‚Naturnähe‘, die mit ihrer Reproduktionsfähigkeit konstruiert wird), andererseits ist sie als ‚schwarze Venus‘ eine Figuration des Schönheits- und Kunstdiskurses. Es scheint, als ob der Naturforscher angesichts des Mutteranblicks die Schönheit seziere. Doch schwarze Schönheit ist im Kolonialdiskurs immer rass(ist)isch geprägt. Die Schönheit schwarzer Frauen verweist immer gleichzeitig auf die Konzeption ihres Körpers als monströs (Morgan 1997: 169), denn in ihm sind ethnische und geschlechtliche Differenz vereint. Die Schönheit der schwarzen Frau ist also umso geeigneter als Signifikant für Kunst, denn ihr ist die Dimension der Täuschung qua Geschlecht und Rasse eingeschrieben.

Doch der Europäer ist nicht der einzige, der blickt. Die indigenen Betrachter auf dem Titelblatt sind eindeutig der männlich blickenden Seite zugeordnet. Der stehende Schwarze hat nur Augen für den Forscher, den er mit dem großen Blatt beschatten muss. Der hockende Schwarze ist jedoch ebenso in die Betrachtung des Mutter-Kind-Papageien-Objekts vertieft wie der Europäer, dessen Profillinie sogar in seinem Portrait aufgenommen wird. Es scheint ein staunendes Blicken, als werde die Wahrnehmung von Schönheit und Natur erst durch den künstlerischen Blick ermöglicht. Das Staunen, das die Europäer in Anbetracht der exotischen ‚Neuen Welt‘ befiel, ist hier auf den Indigenen verschoben, der wissenschaftlich-künstlerisch wahrzunehmen lernt.

Die Komposition ist deutlich in zwei Hälften geteilt, die den Geschlechtern zugeordnet sind. Doch verläuft eine ebenso deutliche Grenze zwischen dem Eu-

7 Vgl. das Bild von Nicolas Berchem „Ein Mohr überreicht einer Frau einen Papagei“ (um 1665, Gemäldegalerie, Berlin).

ropäer, der fast in die Mitte des Blattes gesetzt ist, und den schwarzen Männern. Sie sind nicht nur räumlich nachgeordnet, sondern verweisen mit ihrer Nacktheit auf ihre Zivilisationsferne. Damit ist die Hierarchie zwischen ‚zivilisiert‘ und ‚unzivilisiert‘ im Bild klar bestimmt, sie läuft zwischen ethnisch differenziertem Wissen und Unwissen sowie zwischen den Geschlechtern.

Die Ikonographie des Frontispizes wird noch nachdrücklicher im Kontext des Buches, dem sie voran gestellt ist: Dieses ist reich mit Kupferstichen ausgestattet, die jedoch ausschließlich Pflanzen mit Blüten und Früchten sowie Vögel zeigen. Der wissenschaftliche Text des Werkes blendet seine Entstehungsumstände aus und behauptet visuell einen ‚objektiven‘ Blick. Das Frontispiz dagegen macht sichtbar, in welcher Konstellation von Rasse und Geschlecht dieser ‚objektive‘ Blick regiert, und es demonstriert seine Verfahrensweisen. Der Stich hat damit eine selbst-reflexive Dimension, die die Konstruiertheit von Bildern zu sehen gibt. Das Bildmotiv der Mutter mit ihrem Säugling eignet sich besonders, um über den Status des Bildes zu reflektieren. Das Bild des Körpers der Mutter wird zum Zeichen der Definitionsmacht des Betrachters. Als Bild des Zivilisationsversprechens und der Angst vor Regression in den vorgesellschaftlichen Zustand zugleich, werden am Bild der Mutter Bedeutungen verhandelt; es ist das ‚leere Blatt‘, in das ständig neue Bedeutungen eingeschrieben werden müssen (De Certeau 1978: 3). Der Blick des europäischen Betrachters konstituiert sich angesichts des Mutterkörpers als Erzeuger (von Bedeutungen).

Der Blick des/auf den Ethnologen

Die Trias von Mutter, Kind und Blick ist eine so (per)formative visuelle Konstellation, dass sie sich auch im postkolonialen Bilddiskurs niedergeschlagen hat: Hier wurde versucht, der indigenen Betrachteten die Blickmacht zurück zu geben – ohne allerdings die kritischen Forscher selbst in den Blick zu nehmen oder auch nur zu verraten, was die Aufmerksamkeit der Schauenden erweckt (Abb. 10). Die junge Indianer-Mutter schaut durch eine Kamera nach rechts aus dem Bild, während das Kind, das sie auf dem Rücken trägt, den Betrachenden zugewandt ist. Da wir als Bildbetrachter jedoch nicht sehen, was die Frau ins Visier gefasst hat, bleibt sie als Blickende merkwürdig blind, während es ihr Kind ist, das aus dem

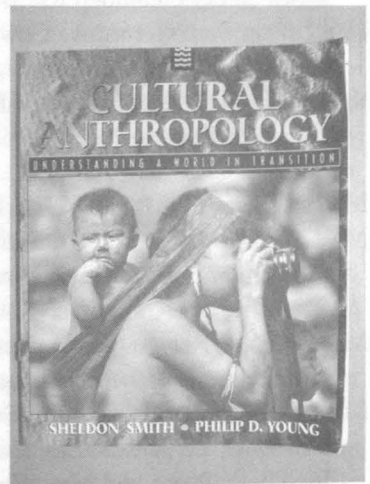


Abb. 10: Indianermutter mit Kind und Kamera (1998)

Bild heraus auf die europäischen Bildbetrachter blickt. Es ist, als projiziere der Fotograf seine Hoffnungen auf eine ‚Zivilisierung‘ der ‚Anderen‘ auf das Kind, das noch formbar ist. Die Mutter dagegen wendet sich deutlich in eine andere Richtung blickend von ihren Betrachtern ab. In seiner kritischen Inszenierung ist auch dieses Titelcover eine Projektionsfläche europäischer Phantasien.

Literaturverzeichnis

- ALEXANDER, William (³1782), *The History of Women from the Earliest Antiquity, to the Present Time; giving some Account of almost every interesting Particular concerning that Sex, among all Nations, Ancient and Modern*. 2 Bde. London.
- BUCHER, Bernadette (1977), *La sauvage aux seins pendants*. Paris.
- DE BRY, Theodor (1599), *Achter Theil Americae*, darinnen erstlich beschrieben wird das mächtige vnd goldreiche Königreich Guiana zu Norden dess grossen Flusses Orenoke. Zum andern, die Reyse dess edlen Thomas Candisch, welcher im Jar 1586 mit 3 Schiffen in Engellandt aussgesehen ist. Frankfurt.
- DE CERTEAU, MICHEL (²1978), *L'éviture de l'histoire*. Paris.
- FILARETE, Antonio (ca. 1440–1469), *Trattato di architettura*, Codex Magliabechianus.
- FRÜBIS, Hildegard (1995), *Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*. Berlin.
- GAUS, Joachim (1971), *Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst*. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXIII: 7–71.
- HOFTIJZER, Paul Gerardus (1999), *Pieter van der Aa (1659–1733), Leids drukker en boekverkoper*. Hilversum.
- KING, J. C. H. (1987), *Family of Botocudos Exhibited on Bond Street in 1822*. In: Christian F. Feest (Hg.), *Indians and Europe. An Interdisciplinary Collection of Essays*. Aachen, 243–251.
- MASON, Peter (2001), *The Lives of Images*. London.
- MILLAR, John (1771), *The Origin of the Distinction of Ranks; or, An Inquiry into the Circumstances which give rise to the Influences and Authority in the Different Members of Society*. London.
- MÖHRMANN, Renate (1996), *Einleitung*. In: dies., *Verklärt, verkitscht, vergessen: Die Mutter als ästhetische Figur*. Unter Mitarbeit von Barbara Myrtz. Stuttgart.
- MORGAN, Jennifer L. (1997), *„Some Could Suckle over Their Shoulder“: Male Travelers, Female Bodies, and the Gendering of Racial Ideology, 1500–1770*. In: *The William and Mary Quarterly*, 3rd Ser., 54, 1: 167–192.
- NUSSBAUM, Felicity A. (1995), *Torrid Zones. Maternity, Sexuality, and Empire in 18th Century English Narratives*. Baltimore; London.

- PANOFSKY, Erwin (1939), *Early History of Man in Two Cycles of Paintings by Piero di Cosimo*. In: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York, 33–69.
- PICART, Bernard (1723), *Cérémonies et Coutumes religieuses des peuples idolâtres*. Amsterdam.
- SMITH, Sheldon/YOUNG, Philip D. (1998), *Cultural Anthropology. Understanding a World in Transition*. Boston.
- SONNERAT, Pierre (1706), *Voyage à la Nouvelle Guinée*. Amsterdam.
- THIEMANN, Birgit/KAISER, Monika (Hg.) (2004), *Mothering (= Frauen Kunst Wissenschaft 38)*.
- VAN DER AA, Pieter (1730), *Galérie agréable du monde*. 66 Bde. Leiden.
- VESPUCCI, Amerigo (ca. 1520), *De mondo nuovo*. Antwerpen: Jan van Doesborch.
- WARBURG, Aby (1998), *Der Bilder-Atlas Mnemosyne*. Martin Warnke/Claudia Brink (Hg.). Berlin.
- WIED, Maximilian Prinz von (1820), *Travels in Brazil in the years 1815–1817*. London.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: „Dise figur anzaigt uns das volck und insel...“. Augsburg 1505, Einblatt-druck. Aus: Wolff, Hans (Hg.) (1992), *Amerika. Das frühe Bild der Neuen Welt*. Ausst.-Kat. Bayerische Staatsbibliothek. Kat. Nr. 15. München.
- Abb. 2: Indianische Familie, Holzschnitt. Aus: Vespucci, Amerigo (ca. 1520), *De mondo nuovo*. Antwerpen: Jan van Doesborch.
- Abb. 3: Wie der Oberste Thomas Candisch an ein Ort kommet/da ihm die Indianer Holz und frisch Wasser zutragen..., Kupferstich. Aus: De Bry, Theodor (1599), *Achter Theil Americae*, darinnen erstlich beschrieben wird das mächtige vnd goldtreiche Königreich Guiana zu Norden dess grossen Flusses Orinoko. (...) Zum andern, die Reyse dess edlen ... Thomas Candisch, welcher im Jar 1586 mit 3 Schiffen in Engellandt aussgefahren ... ist. Frankfurt, Tafel XI.
- Abb. 4: Der erste Hüttenbau, Zeichnung. Aus: Filarete, Antonio (ca. 1440–1469), *Trattato di architettura*, Codex Magliabecchianus, fol. 5v. Abgebildet in: Gaus, Joachim (1971), *Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst*. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch XXXIII*: 7–71, Abb. 1, S. 11.
- Abb. 5: *Casernes et navires des Indiens à Moremoreno*, Kupferstich. Aus: Van der Aa, Pieter (1730), *Galérie agréable du monde*. Leiden, Bd. 66, S. 35.
- Abb. 6: *Le captif des Antis*, Kupferstich. Aus: Picart, Bernard (1723), *Cérémonies et Coutumes religieuses des peuples idolâtres*. Amsterdam, S. 198.
- Abb. 7: *Hütte der Puris*, Lithographie. Aus: Wied, Maximilian Prinz von (1820), *Travels in Brazil in the years 1815–1817*. London, Frontispiz.

Abb. 8: Eugène Delacroix, *Les Natchez*, 1822-35. The Metropolitan Museum of Art, Purchase, Gifts of George N. and Helen M. Richard and Mr. and Mrs. Charles S. McVeigh and Bequest of Emma A. Sheaffer, by exchange, 1989 (1989.328) Photograph • 1996 The Metropolitan Museum of Art. New York.

Abb. 9: *Voyage à la nouvelle Guinée*, Kupferstich. Aus: Sonnerat, Pierre (1706), *Voyage à la Nouvelle Guinée*. Amsterdam, Frontispiz.

Abb. 10: *Indianermutter mit Kind und Kamera*, Fotografie. Aus: Smith, Sheldon/Young, Philip D. (1998), *Cultural Anthropology. Understanding a World in Transition*. Boston, Cover.